الباب الثانى

مرحلة التطور والتأصيل
(١٩٣٣ - ١٩٤٤)

طبيعة المرحلة وعوامل تطور الرواية

لعل أول ما يحتاج إلى توضيح فى هذا الباب هو تعليل الفواصل الزمنية التى اتخذناها بداية ونهاية له، أما البداية فهى سنة ١٩٣٣ وأول ما صدر فيها من الروايات هو «عودة الروح» لتوفيق الحكيم، التى تعد نقطة تحول فى تاريخ الرواية المصرية وعلامة النضج الحقيقى لها، يؤكد ذلك كل من إسماعيل أدهم، والكاتب الإنجليزى كولين بالى، ويحيى حقى، إذ يرون «أنها تعنى النضج الحقيقى للرواية، وتؤذن بارتفاع القصة من مجال الوجدان إلى مجال الفكر والوجدان معا، ومن السطحية إلى العمق، ومن الوطن إلى العالم[1]».

أما بالنسبة لسنة النهاية فقد حُددت على أساس أن جيل الرواد قد توقفوا جميعًا أو كادوا عن المساهمة فى النشاط الروائى، ينطبق هذا على طه حسين وتوفيق الحكيم والعقاد، ومحمود تيمور الذى توقف إلى ما بعد ظهور الثورة (سنة ١٩٥٢)، وتبعهم فى هذا كل من أسهم بمحاولة فردية فى مجال الرواية. ولا شك أن التوقف شِبه الجماعى هو إحساس من أولئك الكتاب بأن الرومانسية التى كان يصدر عنها معظمهم لم تعد صالحة كأداة للتعبير الفنى عن تصوير الواقع والتصدى للظروف القائمة، إذ لم يعد من المقبول أن يكون الفن فى عصر نضال وكفاح نوعًا من المتعة الذهنية أو الترف الفكرى، وإنما يلزم أن يكون طريق نضالٍ وأسلوب كفاح، يناصر القيم الجديدة، ويأخذ بيد الفئات الصاعدة، ويتصدى للواقع بالنقد والتصوير، حتى يُسهم فى إعادة تشكيل العلاقات الإنسانية من أجل مستقبل مشرق؛ من هنا بدأت فى هذه المرحلة إرهاصات المذهب الواقعى فى الرواية تظهر سنة ١٩٣٤ فى «حواء بلا آدم» لطاهر لاشين، وانتهت هذه المرحلة بتأصيل المذهب الواقعى فى الرواية بظهور «مليم الأكبر» لعادل كامل سنة ١٩٤٤. بل لقد بدأ المذهب االواقعى ينتج آثارًا قوية ناضجة فى الرواية التاريخية.. كما نجد عند نجيب محفوظ ومحمد عوض محمد.

ولئن كانت الروايات التاريخية الواقعية قليلة العدد فى هذه المرحلة - إذا ما قيست

---

(١) راجع: فجر القصة المصرية، ص ١١٢.

توفيق الحكيم: إسماعيل أدهم، وإبراهيم ناجى، ط دار مصر ص ٢٢٩، ٢٣١.

بالنسبة للرواية الرومانسية التاريخية – فإنها من حيث الخطورة الفكرية والقيمة الفنية أبعد منها بكثير – إلى حد ما.

ثم كانت سنة ١٩٤٤ أيضا نهاية هذه المرحلة، لأن السنة التالية ١٩٤٥ شهدت ميلاد روائيين جُدد فى الاتجاهيْن الرومانسى والواقعى على السواء، بحيث يُعد ظهورهما مرحلة جديدة فى تاريخ الرواية.

ثانى ما يحتاج إلى توضيح فى بداية هذا الباب هو وصفنا لهذه المرحلة بالنضج والتأصيل، ذلك لأن هذه السنوات التسع قد شهدت خصوبةً وتنوعًا وتقدمًا فى مجال الإنتاج الروائى. لقد استطاعت الرواية أن تُثبت –بجدارة– مكانتها فى مجال الإبداع الأدبى، ولم يعد للتيار المحافظ أثر على الرواية تذوقًا وإنتاجًا، بل لقد هدأتْ ثورته التى استقبل بها الرواية فى المرحلة السابقة إلى نوع من التسليم والرضا.

يُضاف إلى هذا أن الروائى المصرى بدأ يتطلع بوعى إلى التراث الغربى فى الرواية إنتاجًا ونقدًا محاولا أن يثرى به عمله، وقد سبق أن قلنا إن أصحاب المدرسة الحديثة فى القصة كانوا يتنقلون بين الأدب الأوربى غربيه وشرقيه تنقل المحموم، كذلك لا نستطيع أن نُمارى فى عمق ثقافة كتاب هذه المرحلة، فالحكيم وطه حسين صلتهما قوية جدًا بالثقافة الفرنسية. كذلك فإن صلة العقاد والمازنى بالثقافة الإنجليزية مبكرة وكانت سببًا للقائهما فى إطار مدرسة الديوان، وقد زاد المازنى على ذلك أنه قرأ بعض الروايات الروسية من خلال الإنجليزية مثل قصة «الآباء والأبناء» لتورجنيف، ثم قصة «سانين» التى ترجمها إلى العربية باسم «ابن الطبيعة»، وقد بلغ من سيطرتها على نفسه أن كان يقلد بطل الرواية فى بعض عاداته، كما يوجد بعض الاقتباس الذكى بين هذه الرواية وبين «إبراهيم الكاتب». وعادل كامل ونجيب محفوظ صلتهما قوية جدًا بالثقافة الإنجليزية.

هكذا نستطيع أن نؤكد أن روائيى هذه المرحلة كانوا على درجة كبيرة من الثقافة المحلية والأجنبية، يستوى فى ذلك من كون هذه الثقافة بطريقة أكاديمية منظمة، أو من كان فيها عصامى الثقافة كالعقاد مثلا. وإذا ما أخذنا أديبًا مثل عادل كامل لنرى من خلال سيرته كيف تكونت ثقافته، فسنجد أنه تخرج فى كلية الحقوق سنة ١٩٣٦، ولما يبلغ العشرين بعد، فانتظر حتى يبلغ سن العمل وطال انتظاره حتى سنة ١٩٣٩، فبدأ يقرأ – كما حدثنا – فى الأدب العربى والغربى كل ما يقع تحت يده، وكان الأدب الغربى يستأثر

باهتمامه وحبه، فبدأ ينهل منه، وقد مكنه من ذلك إجادته التامة للإنجليزية»[1].

يضاف إلى هذا من العوامل التى ساعدت على تطور الرواية ونموها أن المناخ الثقافى فى مصر بدأ يزداد خصوبةً، ذلك أن السياسة - كما يقول هيكل - قد جنت على الأدب فى هذه المرحلة، لأنه كان من نتائج الحرب والحركات التى قامت بعدها فى الشرق والغرب «أن انصرفت الأذهان عن التأمل فى الحياة وجمالها إلى صور من النضال والكفاح لكسب حقوق سياسية جديدة، أو لتنظيم شئون اقتصادية زعزعت الحرب أركانها، أو ما إلى ذلك من الشئون العاجلة»[2]

لكن الاستبداد السياسى فى مصر خلال هذه المرحلة قوى عامل اليأس الذى تولد فى النفوس بعد فشل ١٩١٩، ومن ثم **وجدنا كثيرا من الأدباء ينصرف عن السياسة** انصرافا تاما أو شبه تام سواء من كانت له بها علاقة مثل العقاد وطه حسين، أو من لم تكن مثل الحكيم وتيمور على سبيل المثال، مما جعلهم يتفرغون للأدب ويقصرون نشاطهم عليه. وقد غاب عن كثيرين من هؤلاء الرواد بلا شك -ونحن الآن نقيم تجربتهم الإنسانية- غاب عنهم أنهم كانوا يستطيعون أن يقوموا بدورهم النضالى عن طريق الأدب، فاليد الثائرة التى تحرر الكلمة تحرر معها الفكرة، وتحث على النضال والعمل فى الوقت نفسه لإعادة تنظيم العلاقات البشرية. «والفنون المعاصرة تضع يدنا مباشرة على هذا الانقلاب فى الموقف من تصور الطبيعة: فلا اللوحة المرسومة ولا الرواية المكتوبة تريان اليوم أن مهمتهما نقل الطبيعة، لا الطبيعة «الطبيعية» بأساليب الواقعية التقليدية، ولا الطبيعة المطبعة بالعودة إلى ما يسمونه المعايير الشكلية «أو القوانين» أو «الأعداد الذهبية»، بل إن فنان اليوم ليبذل جهده كله طلبًا للغة فى وسعها أن تُوحى إلينا أن العالم ما يزال يخلق ذاته بمعونة الإنسان فى جدل حىّ: يتناظم «فيه المشروع والمعطى»[3]

وقد حدث نتيجة لهذا كله أن عزل معظم كتاب الرواية الرومانسية أنفسهم عن عالم السياسة والنضال وما يتصل بهما من قضايا فصلا يكاد يكون تامًا، لذلك وجدنا الرواية تُحلق عندهم فى دنيا العواطف أو فى محاولة نقد بعض صور العلاقات الاجتماعية غير السَّوِيَّة. أما معظم كتاب الرواية الواقعية فقد نجوْا من هذه المزلق ومن هنا كانت جرأتهم

---

(١) راجع مقال بعنوان: عادل كامل والرواية: صبرى حافظ -المجلة- القاهرة: يناير ١٩٦٦.

(٢) ثورة الأدب ص ٩٩.

(٣) ماركسية القرن العشرين: روجيه جارودى، ترجمة نزيه الحكيم. الآداب، بيروت ١٩٦٨، ص ٩٢.

فى تناول بعض المواقف ومعالجة بعض القضايا الساخنة، بحيث استطاعوا أن يبرزوا القضايا السياسية كمحور هام من محاور بناء الرواية.

ومهما يكن من أمر فقد حاول الفريقان أن يثريا الرواية بالعطاء، ونجد إصرارًا من معظم الكتَّاب على اطراد مسيرة الرواية، بحيث يندر من نجد له محاولة وحيدة فى مجال الرواية مثل العقاد وإبراهيم رمزى وعصام الدين حفنى ناصف وغيرهم.

عامل آخر من عوامل نُضج الرواية فى هذه المرحلة هو ما يمكن تسميته بالتطور الاجتماعى خاصة فى مجال علاقة المرأة بالرجل: ذلك أنه نتيجة لدعوات تحرر المرأة وتعليمها وعملها، بدأت المرأة تشارك فى بعض مجالات العمل والتصنيع. كما أن سنة ١٩٣٣ - التى حددناها بدءًا لهذه المرحلة- شهدتْ أول دفعة من الفتيات يتخرجن فى الجامعة بعد أن انفتح مجال التعليم إلى حد ما أمام الفتاة.. وتوحد نظام التعليم بالنسبة للفتى والفتاة، وقد أسهم فى هذا التطور الاجتماعى وقاده كثير من السيدات الأجنبيات خاصة من التركيات وكثير من بنات الجاليات الأجنبية فى مصر. بالإضافة إلى أن نشاط المسرح والسينما فى هذه المرحلة قد كسر حدة الهيبة والرهبة التى كان يجابههما كل من يكتب رواية فيها حديث عن نوع من العلاقات العاطفية بين رجل وامرأة. ولم يعد من المتصور أن يقسم الكاتب لقارئه أن الغرام الذى حوته الرواية شىء من عمل الخيال. كما فعل ذلك محمود طاهر حقى فى مقدمة روايته، إذ يذكر «فالرواية خيالية أكثر من أن تكون حقيقية، والموضوع نفسه ألزمنى التوسع فى الكتابة فابتكرت المحادثات المذكورة فيها، والغرام الذى جعلته أساسًا لها، وإنى أبرأ إلى الله من أن أخدع نفسى والقارىء وأتجاسر بالقول: إن المحادثات المذكورة حقيقية...»[1]. تعليم المرأة وعملها وانفتاح العلاقات الاجتماعية يُعد من العوامل التى ساعدت على تطوير الرواية خلال هذه المرحلة.

كل هذا أدى إلى تطور الرواية ومسارها فى مذهبين أدبيين هما الرومانسية والواقعية، بحيث يلزم الحديث عن كل منهما على حدة فى شىء من التفصيل.

* * *

ثبت بروايات مرحلة التطور

قبل الحديث عن المذهبين اللذين استوعبتهما الرواية نقدم قائمة بالروايات التى صدرت خلال هذه المرحلة:

---

(١) عذراء دنشواى، ص ٣.

أولا: روايات التيار الرومانسى

عودة الروح	توفيق الحكيم	١٩٣٣
دعاء الكروان	طه حسين	١٩٣٤
الأطلال	محمود تيمور	١٩٣٤
باب القمر	إبراهيم رمزى	١٩٣٦
سارة	عباس محمود العقاد	١٩٣٨
عصفور من الشرق	توفيق الحكيم	١٩٣٨
نداء المجهول	محمود تيمور	١٩٤٠
زنوبيا	محمد فريد أبو حديد	١٩٤٠
الوعاء المرمرى	محمد فريد أبو حديد	١٩٤٠
سيد العزبة	عائشة عبد الرحمن	١٩٤٢
إبراهيم الثانى	إبراهيم المازنى	١٩٤٣
أحمس	عبد الحميد جودة السحار	١٩٤٣
مرح الوليد	على الجارم	١٩٤٣
سلوى فى مهب الريح	محمود تيمور	١٩٤٣
أحلام شهرزاد	طه حسين	١٩٤٣
شاعر ملك	على الجارم	١٩٤٣
ثلاثة رجال وامرأة	إبراهيم المازنى	١٩٤٤
سيدة القصر	على الجارم	١٩٤٤
المهلهل سيد ربيعة	محمد فريد أبو حديد	١٩٤٤
شجرة البؤس	طه حسين	١٩٤٤
الرباط المقدس	توفيق الحكيم	١٩٤٤

سلامة القس	على أحمد باكثير	١٩٤٤
عود على بدء	إبراهيم المازنى	١٩٤٥
ميدو وشركاه	إبراهيم المازنى	١٩٤٥

* * *

ثانيًا: الروايات الواقعية

حواء بلا آدم	محمود طاهر لاشين	١٩٣٤
البوسطجى	يحيى حقى	١٩٣٧
يوميات نائب فى الأرياف	توفيقتوفيق الحكيم	١٩٣٧
عبث الأقدار	نجيب محفوظ	١٩٣٧
عاصفة فوق مصر	عصام الدين حنفى ناصف	١٩٣٩
صرعى البؤس	أحمد محمد عليش	١٩٣٩
قنديل أم هاشم	يحيى حقى	١٩٤٠
سنوحى	محمد عوض محمد	١٩٤١
رادوبيس	نجيب محفوظ	١٩٤٣
كفاح طيبة	نجيب محفوظ	١٩٤٤
قنديل أم هاشم	يحيى حقى	١٩٤٤
مليم الأكبر	عادل كامل	١٩٤٤
نفوس مضطربة	أحمد زكى مخلوف	١٩٤٥

* * *

أشكال الرواية الرومانسية

أولا: الرواية الاجتماعية

نتيجة لكل ما سبق وجدنا أن الرواية لا يكثر الإنتاج فيها فحسب، وإنما كان هناك أيضا أكثر من مذهب أدبى للتعبير تتشكلُ فيه، بل لقد تشعبت الأشكال الروائية داخل المذهب الواحد، فالمذهب الرومانسى وجدناه فى هذه الفترة يستوعب أعمالاً يغلب عليها الطابع الرومانسى العاطفى سواء من حيث التغنى بالوطنية بصورة مثالية مقدسة كما فى «عودة الروح» لتوفيق الحكيم سنة ١٩٣٣، أو من حيث تكثيف التجربة الروائية على محور واحد من محاور عذاب الإنسان على الأرض وغالبًا ما يكون هذا المحور عاطفيًا اجتماعيا، ذلك أن الكثير من الروائيين فى هذه المرحلة لم يستطيعوا أن يتجاوزوا إطار هموم طبقتهم البورجوازية ليتحسسوا آلام المحرومين من العمال والفلاحين.

كما أن النظرة الواحدية التى أملتها عليهم الرومانسية جعلتهم -فى الغالب- يعزلون الفرد عن (الواقع) المتشعب المتشابك العلاقات الذى يتحرك فيه. وعلى هذا وجدنا «دعاء الكروان» لطه حسين سنة ١٩٣٤ بدلا من أن تغوص فيما ركزت عليه فى البداية من سلبيات المجتمع الصعيدى ومساوئه وقيمه، التى لم تعد تصلح لمجتمع يتحول من البداوة والإقطاع إلى شىء من التحضر والتوسط فى الثراء والثقافة، هربت من كل هذا إلى التعبير عن مأساة عاطفية شاعرية كان الحب فيها سلاح الانتقام.

ونفس الأمر نجده فى «عصفور من الشرق» لتوفيق الحكيم سنة ١٩٣٨، إذ بدلا من أن يشغل المؤلف بقضية كبرى هى أثر المناخ الأوربى على شاب قادم من الشرق وأثر ذلك على علاقاته العاطفية والفكرية، نجده يركز بالدرجة الأولى على علاقة محسن العاطفية المثالية بسوزى الفتاة الفرنسية.

أصابت قضايا الحب ومشاكله مؤلفى الرمانسية بما يشبه الهوس الأدبى، ففى «ثلاثة رجال وامرأة» للمازنى و «سلوى فى مهب الريح» لمحمود تيمور.. نجد أن البطلة لا يشغلها شىء فى الوجود إلا أن تبحث عن الحبيب، أينما كان وكيفا اتفق. ليست هناك إذن -فى الرواية الرومانسية.. فى هذه المرحلة- محاولة لمنطقة الحدث، بحيث يبدو

الحب على قدرٍ من السمو يتلاءم مع ضخامة تصوره. فالحب وعلاقاته يكاد يكون محور الوجود سواء لدى الغنى «الزهيرى باشا» فى رواية تيمور أو الفقير «محمود» فى رواية المازنى، وأخيرا يحس الكاتب أن الواقع لم يعد يقبل منه هذه النماذج المريضة «بحب الحب»، ويحس هو -أيضا- فى نفس الوقت أنه غير قادر على رؤية القيم الجديدة والصراعات المختلفة التى يمر بها المجتمع، «فيهرب» الكاتب من جو الواقع الذى يعيش فيه ويجعل مسرح الأحداث فى عمله الروائى بلدا غريبا، ويجعل الشخصية الرئيسية أيضا غريبة عن الواقع. . هذا هو المنطوق الذى تدل عليه رواية «نداء المجهول» لمحمود تيمور سنة ١٩٤٠، فالبطلة الإنجليزية «مس إيفانس» تهيم فى عاطفة صوفية غريبة، وتنادى بالعزلة واجتناب الناس، لأن «التبتل يروض نفوسنا فتنقشع عنها غشاوتها، ومن ثم نستطيع أن نرى الوجود على حقيقته»[١]. ولذلك نجد الرواية تطالب بنوع من الهروب الصوفى والانعزال السلبى عن الدنيا والناس، وإلى شىء كبير من الاستسلام القدرى لمجريات الحياة: «ألسنا كلنا مسيرين فى هذه الدنيا، كل شىء يسير وفق الأقدار، فهى التى تحكم إرادتنا، وما نحن إلا يدها التى تضرب أو على الأصح صدرها الذى يتلقى الضربات»[٢]

وهذه السلبية بلا شك تعكس إحساسا غير مباشر من الروائى بعدم القدرة على مجابهة الواقع والتصدى لعلاج أزماته ومشاكله. وهذا يصل بنا إلى نتيجة مؤداها أن المذهب الرومانسى قد شهد فى بداية هذه المرحلة ازدهارًا وانحسارًا، حيث كانت الرومانسية وعاء لحمل كثير من التجارب الذاتية لكاتبها مما دفع عبد المحسن بدر إلى أن يطلق على بعض هذه الروايات رواية الترجمة الذاتية[٣]. كما أنها اتسعت لتحمل كثيرا من أزمات الواقع ومشكلاته حسب رؤية الكاتب لها. **لكن الرومانسية بدأت مع نهايات هذه المرحلة تعجز عن الوفاء بمطالب المرحلة، من حيث التصدى لكثيرٍ من أزمات العصر تحقيقا لحرية الإنسان ونفى الغربة عنه، ومن هنا كانت بذور التيار الواقعى فى الرواية انعكاسا لحاجات جديدة لدى بعض القوى الاجتماعية الصاعدة.**

* * *

(١) نداء المجهول: محمود تيمور، ط التربية والتعليم، سنة ١٩٦٧، ص ١٥.

(٢) الرواية، ص ١٣٣.

(٣) تطور الرواية الحديثة، ص ٢٧٨.

٢ - الرواية التحليلية

اتسع الإطار الرومانسى ليقدم نوعا آخر من الرواية -فى هذه المرحلة- هو «الرواية التحليلية»، التى لا تهتم كثيرا بالعالم الموجود خارج الشخصية الروائية، قدر اهتمامها بداخلها ودوافع سلوكها. ويذهب ألبير يس إلى أن «الاتزان والأناقة هما اللذان يفتناننا فى الرواية السيكلوجية هذه، فهى إذ تصرفنا عن مختلف مظاهر الواقع، إنما تدعونا إلى أن نعيش فى عالم العواطف، والمتعة هنا مزدوجة: فنحن نشارك فى مغامرة من مغامرات القلب، ونشارك فيها من بعيد. إن الرواية السيكلوجية تسمح لنا بأن نشعر ونحلل فى وقت واحد، وتقدم للقارىء بهذا الاقتران موقفا وتفوقا لا يمكن أن يحصل عليهما بتجربته المعاشة».

كما يسيطر فى هذه الرواية «ابتعاد أنيق يتخذه الروائى إزاء العواصف العاطفية التى سيصفها، وهو يستمد هذه السيطرة من كتاب الرواية العاطفية فى القرن التاسع عشر الذين عانوا بعض المشقة فى الوصول إليها... إلا أن الكتاب السيكلوجيين ما أن استعاروها حتى راحوا يستعملونها استعمال الأسلوبيين والمتصنعين»[١]

هذا النوع من الرواية التحليلية يحمل -فوق خصوصيته التجربة القصصية النفسية- طرافة تتبع مسار المشاعر والعواطف الإنسانية ودوافعها المختلفة إزاء موقف معين، والرواية بطبيعتها تتيح للروائى أن يغوص داخل الذات بحرية كاملة، ويستطيع أن يتوقف فى لحظة ما من حياة الشخصية الروائية، ويستعرض كل ما يتصل بها ويبرر وجودها عن طريق المونولوج الداخلى.

ومما يزيد من قيمة الرواية التحليلية وطرافتها أن التجربة التى تقدمها - برغم خصوصتها - تحمل بعض سمات إنسانية عامة، مما يؤهلها لأن تكون رواية عالمية -إن صحت هذه التسمية- لأن التجربة التى تصفها تتعلق بموقف إنسانى عام بعيد عن خصوصية المكان والزمان.

والروايات التى تنطوى تحت هذا التيار هى:

سارة لعباس محمود عباس العقاد (١٩٣٨) - إبراهيم الثانى لإبراهيم عبد القادر المازنى (١٩٤٣) - الرباط المقدس لتوفيق الحكيم (١٩٤٤)، وتحلل هذه الروايات الثلاثة

---

(١) الرواية الحديثة: ترجمة جورج سالم، ص ٩١ وما بعدها.

علاقة الرجل بالمرأة من زوايا مختلفة: فالأولى (**سارة**) يقدمها الروائى لا على أنها شخصية حية تعيش فى رواية، بقدر ما هى نموذج يمثل النوع الأنثوى، بدرجة تصبح فيها مجرد «حزمة من أعصاب تسمى امرأة، استغرقتها الأنوثة فليس إلا أنوثة، لأنها أكثر من امرأة واحدة فى فضائل الجنس وعيوبه»[1]

وقد التزم العقاد بمنطلق تحليلى صارم سلب «سارة» لا ما تحيا به الشخصية دراميا فى رواية فحسب، بل جعلها بالضرورة والحتمية فى منزلة دون الرجل أيضا، ومن ثم يُصبح من الطبيعى «أن تضل الطريق الذى تسلكه مع من تهواه، ولو سلكته مرات فى النهار، لأنها تلقى كل اعتمادها على صاحبها، حتى لتكاد تنظر بعينيه وتمشى بقدميه...»[2]

وينجح العقاد -برغم عدم اعترافه حتى أخريات أيامه بعدم شرعية الرواية كجنس أدبى- فى أن يقدم رواية تحليلية، غلبت عليها نزعته العقلية وطريقته المنطقية فى الوصف، ومن هنا تبهت الحركة الدرامية للحدث والشخصية، ويعلو عليها صوت المحلل النفسى والسارد المتأمل.

وإذا كانت «سارة» تعالج قضية العلاقة بين الرجل والمرأة، وتبين طبيعة السلوك الأنثوى الذى يربط المرأة بالرجل، ويجعلها بالتالى قى مرتبة دونه، فإن المازنى فى «**إبراهيم الثانى**» (١٩٤٣) يعالج القضية ذاتها من نقطة ارتكاز أخرى: **إذ تعالج قضية الملل فى الحياة الزوجية**. لكن المازنى يزاوج بين العناية بالحدث الروائى وبين تحليل مشاعر البطل الزوج، الذى تزوج من امرأة يحبها وتحبه. لكنها لا تسدُّ الفرغ الذى تركته أمه. وتحس الزوجة بمأساة زوجها، وبدلا من أن تتصدى لعلاج الأزمة تُنيب من يقوم بدورها، لذلك كانت «تدعو من ذوات القربى أو من بنات المعارف من الفتيات الناهدات واللاتى مازلن فى عنفوان الشباب، وكانت ترجو بهذا أن يجد بعلها ما ينعشه وينشطه». فى أثناء ذلك يقوم البطل بتحليل مشاعره ومشاعر زوجته المتبلدة وأحاسيس من يلقاهن من الفتيات، وأخيرا يقع تحت وطأة تأنيب الضمير أو عذاب النفس، حيث تقول له هذه النفس اللوامة محللة سلوكها: «إن كل إنسان حزمة من عادات تكبر وتتضخم شيئا فشيئا مع ارتفاع السن، ويحسن أن توطن نفسك على هذا، وليست تحية

(١) سارة العقاد - اقرأ - العدد ١٠٨، ط المعارف، ص ٨٣.

(٢) الرواية، ص ٨٨.

بالعادة المفردة، فإن هذا الحساب العقيم الذى لا تزال تؤديه وتكلفنى أداءه، وتسود به عيشى معك عادة أخرى. . .»، لذلك تنصحه نفسه فى النهاية قائلة: «إذا كانت علة الفتور أنها لم تستطع أن تجدد نفسها لك، فجددها أنت لنفسك»[1]

وإذا كان المنهج التحليلى يسيطر على هاتين الروايتين، فإنه يسيطر عليهما -أيضا- استعلاء البطل الرجل على المرأة، ولذا كان من كمال الصورة أن يتناول توفيق الحكيم **الزاوية المقابلة زاوية تمرد المرأة ضد الرجل** فى روايته «**الرباط المقدس**» (١٩٤٤)، إذ تثور فيها المرأة ضد الرجل زوجًا ورجل فكر، أما الأول فقد أهملها عاطفيا، حيث شُغل فى الخارج بعمله وفى الداخل بقراءاته؛ ولجأت إلى رجل الفكر تتضرع إليه أن ينقذها من عذابها، فأحس أنه إن جاراها فى حل مشكلة فراغها العاطفى، فسيحدث له ما حدث للراهب «بافنوس» مع الراقصة «تايِّيس» فى رواية أناتول فرانس؛ فتراجع المفكر عن القيام بأى دور إيجابى، ومن ثم لم يكن أمامها إلا السقوط بالفعل أو بالقوة المتمناة- كما تدل على ذلك كراستها الحمراء - «آه. . إنى لأكاد أجن فى عزلتى النفسية، لا شىء يخفف من شدتها أو يلطف من وقعها. . . آه. . الحياة. . الحياة. . أريد أن أذهب إلى حيث تدفعنى أهوائى وتدعونى رغباتى. . أريد أن أحلق فى فضاء المغامرة. . لا أن أقعد هنا كعصفور كسروا جناحه. . . نعم. . . إنى عطشى لأن أصغى إلى رجل. . . إلى رجال ليقولوا لى إنى جميلة. . . تواقة إلى أن ارتجف تحت لمسات أيديهم المداعبة، وأستمع إلى رجائهم المنبعث من قلوب محترقة. . . فأتأبَّى عليهم وأتمنع. . أو أسلم بجنون وأتصرف فى كيانى وقلبى وجسدى. . تمنح نفسى أو أسترد ما منحت. . وأهب جسمى وأرجع فى الهبة. . أريد أن أعرف لعبة الحب. . . نعم أنا أيضا أريد أن أحب وأن أكون محبوبة. . أريد أن يداعبنى ويلاعبنى رجل يحبنى حب الجنون. . . ولا بأس عندى بعد ذلك من أن يكون مصيرى مصير الزهرة، التى تنتزع -وقد ذبلت- من صدر الثوب الأنيق. . . الحب. . . الحب. . . »[2]

وكما سبق أن ذكرنا فإن المرأة فى هذه الرواية تنتزع دور البطولة من الرجل، وتدافع أيضا عن وجودها الأنثوى وحريتها العاطفية، لذلك تنادى البطلة بأن «المرأة يجب أن تُفهم الرجل أنها مساوية له، وأن الأمر بإرادتها هى أيضا»[3]

---

(١) إبراهيم الثانى: المازنى، ط الدار القومية ص ٢٠٧، ٢٠٩.

(٢) الرباط المقدس: توفيق الحكيم، ط مكتبة الآداب، ص ١١٧.

(٣) الرواية، ص ١٥١.

وينجح الحكيم فى تجسيد قضية المرأة العاطفية، وأنها تحتاج حقيقة إلى نوع من الرعاية فى عصر، خفت فيه صوت رجل الدين، وشُغل فيه رجل الفكر المثالى بالتأمل المجرد عن الواقع المادى، واستلبت الزوج قوى العمل، وشل الإرهاق الذهنى والعضلى حركته العاطفية، هذه كلها حقائق أبرزها الحكيم، وإن لم يقدم حلاً للأزمة أو رؤية للموقف.

كذلك استطاع أن يوهمنا بغياب العنصر التحليلى نتيجة ثراء الحدث دراميا فى الرواية، وتوتر الوصف، وعذوبة السرد.

هكذا سارت الرواية التحليلية فى اتجاه فكرى واحد، لكن الشكل كان يأخذ مع كل تجربة قبسا جديدا من روح الفن، يقرب الرواية إلى مجالها الطبيعى، وهو التعبير الأدبى والجدل التأملى مع الواقع، وعلى هذا يتلخص جمال الرواية وقيمتها - كما يذهب د. هـ. لورنس - فى «أنها تقدم لنا صورة رائعة للحظة حية.. اللحظة التى يتميز فيها الإنسان بالحياة»(١)

* * *

٣ - الرواية التاريخية

يثير الحديث عن الرواية التاريخية تساؤلا عن مدى علاقة التاريخ بالفن، وهل من الواجب على الأديب - إذا ما تناول حدثًا تاريخيا - أن يحافظ على أمانة التاريخ.. أم يجوز له أن يحور فيها؟!

يحسم هذه القضية الإطار الذى يلتزم به الكاتب: فإذا كان يكتب فنا فإن له من حرية الاختيار والتصور ما يمكنه من إعادة خلق الوقائع التاريخية، لتعبر عن وجهة نظر خاصة له فيما يكتب. **إن أمانة تسجيل التاريخ مهمة المؤرخ، أما الأديب فغير ملزم إلا بالصدق الفنى، بحيث تقدم التجربة التى يصورها ما يبرر سلوك البشر فيها وإمكانية صدورها عن إنسان حقيقى.**

ويعد كتاب جورج لوكاتش «الرواية التاريخية» (The Historical novel) من خير ما كتب عنها، وقد نشره بالألمانية سنة ١٩٣٧، ثم ترجم بعد ذلك إلى الإنجليزية، ونتمنى أن تصدر له ترجمة بالعربية حتى يُسهم فى سد فراغ كبير يتصل بهذه الناحية

(١) نظرية الرواية فى الأدب الإنجليزى: ترجمة أنجيل بطرس، ط الهيئة المصرية ١٩٧١، ص ٥٩.

فى المكتبة العربية(*).

وإذا كانت بدايات الرواية التاريخية عند **جرجى زيدان** أميل إلى المحافظة على الجانب التأريخى مع الوعى بالدور التعليمى لها، فإن رواية محمد فريد أبو حديد التاريخية الأولى «ابنة المملوك» (١٩٢٦) ورواية إبراهيم رمزى «باب القمر» ١٩٣١ قد حافظتا على هذه السمة، ونجم عن ذلك ضعف الجانب الابتكارى فيهما. لكن فريد أبو حديد سرعان ما يتخطى هذه المرحلة، ويقوم بخطوة تعد انقلابا فى عالم الرواية التاريخية حين أخرج رواية «زنوبيا» (١٩٤٠)، حيث بدأ «يؤنْسن» الشخصية التاريخية، ويخلق من المواقف ما يبرر للشخصية التاريخية سلوكها الذى عرفت به فى إطار التاريخ.

وإحقاقًا للحق نقول إن نجيب محفوظ قد سبقه فى هذه الخطوة بطريقة أكثر ابتكارا ومقدرة حين قدم رواية «عبث الأقدار» ١٩٣٩، لكنه ككاتب مبتدىء لم يتنبه الجو الأدبى إلى خطورة ما قدم إلا بعد أن تكرر إنتاجه فى هذا المجال -مجال كتابة الرواية التاريخية.

وقد استمد **فريد أبو حديد** أطر رواياته -فى الغالب- من التاريخ العربى قبل الإسلام: «فزنوبيا» بطلتها ملكة تدمر، و «الوعاء المرمرى» (١٩٤١) بطلها سيف بن ذى يزن ومغامراته فى سبيل استرداد ملك أبيه، وله أيضا فى هذه المرحلة «المهلهل» سيد ربيعة (١٩٤٤)، وهى تدور فى الجو التاريخى لعصر ما قبل الإسلام، وكان هذا فى رأيه ترجمة عن حاجة الجزيرة العربية إلى جو جديد يطهِّرها وهو جو الإسلام.

وقد أسهم فى الرواية التاريخية أيضا **على الجارم**، حيث أصدر فى هذه المدة «مرح الوليد» (١٩٤٣) التى يتحدث فيها عن حياة الوليد بن عبد الملك الخليفة والشاعر الأموى، ثم «شاعر ملك» التى تحكى حياة المعتمد بن عباد الأندلسى، و «سيدة القصر» (١٩٤٤) التى تتحدث عن آخر أيام الفاطميين بمصر.

وأهم ما قدمه الجارم بالنسبة للرواية التاريخية هو أنه نقلها من مجال التاريخ العام إلى مجال التاريخ الأدبى، فصارت تسرد حياة شخصية أدبية مع العناية بزخرفة الأسلوب اللفظية وتضمينه بعض أشعار المترجم له.

وقد شارك فى هده المرحلة أيضا **عبد الحميد جودة السحار** برواية «أحمس» «١٩٤٣»،

(*) صدرت له ترجمة عربية بعد ذلك فى بغداد سنة ١٩٧٨ بقلم د. صالح الكاظم.

وطه حسين بروايته الخيالية التى استمدها من وحى ألف ليلة وليلة وهى «أحلام شهرزاد» (١٩٤٣). وقد ظهرت فى نهاية هذه المرحلة رواية عاطفية غنائية يمكن أن تُلحق من حيث إطارها الفنى بقصص الحب العذرى التى نشأت فى العصر الأموى وهى رواية «سلامة القس» لأحمد على باكثير (١٩٤٤)، وتلتقى هذه الرواية برغم إطارها التاريخى مع المضمون العام لروايات الحب الرومانتيكية فى هذه المرحلة والمرحلة التالية، حيث نجد ناسكا زاهدًا هو «عبد الرحمن القس» ما أن يرى مغنية (سلامة) حتى يحبها حبا يملك عليه مشاعره دون أن يحاول القيام بدور إيجابى ليحقق حبه، ومن ثم كان من الطبيعى أن يقضى عليهما مرض «الحب». والعاشق هنا كما قلنا يلتقى مع غيره من العاشقين العذريين الأمويين فى التمتع بلذة الألم لفراق الحبيب، فكأنما هو شخصية «مازوكية» على ما يرى سيجموند فرويد، لذلك وجدنا القدرية تصوغ بناء الرواية، وتشكل أحداثها، وتحرك الأبطال فيها من البداية إلى النهاية.

مهما يكن من أمر فقد ازدهرت الرواية التاريخية فى ظل المذهب الرومانسى، وكانت معظم هذه الروايات فى الغالب تتخذ من التاريخ العربى وأحداثه موضوعا لها، ومصدرًا لاستلهامها، وهذا يدل على أن كتابها كانوا أميل إلى المزاج السلفى المحافظ فى الفن، كما أنهم من الناحية الأيديولوجية كانوا أكثر إصرارا على عروبة مصر وتغذية الوجدان المصرى بما يقوى تيار العروبة فيه.

يلاحظ أيضا أن هذه الروايات التاريخية برغم أنها قد استطاعت فى النهاية أن تخفف من سيطرة المادة التاريخية والالتزام الدقيق بها، وضعف الدور التعليمى فيها، فإنها كانت بدرجة كبيرة ملتحمة بالتراث الشعبى، فطريقة بناء الحدث تتم بنفس الطريقة القدرية التلقائية التى تتم بها (الحدوتة) أو الحكاية الشعبية، كما أن رسم الشخصية يأخذ نفس الطابع الشعبى، حيث الشخصية من ناحية التكوين البيولوجى «جميلة» وسيمة على الإطلاق، كما نجدها من الناحية الأخلاقية طيبة خيرة إلى حد كبير، وإن استخدمت القوة، فذلك ليس بهدف الشر أو الاعتداء على الغير، وإنما من أجل هدف سام نبيل.

ننتهى من هذا كله لنثبت أن الرواية التاريخية كانت أحد الروافد القوية التى كان يصدر عنها المذهب الرومانسى فى مجال الرواية فى هذه المرحلة.

* * *

دعـاء الكـروان

تصدر دراستنا لهذه الرواية – فى نهاية حديثنا عن التيار الرومانسى – باعتبارها **ذات دلالة قـوية على الروائيين والروايـة فى هذه المرحلة**. أمـا بالنسـبة للروائيـين فرغم ارتفـاع مستـوى ثقافتهم الأدبيـة فإنهم **كانوا أشبه بالهواة بالنسـبة للرواية**، أو على الأقل كانت الرواية تمثل إحـدى شعب اهتـمامـاتهم الأدبية، مـصداق ذلك أن توفـيق الحكيم تأتى الرواية عنده بعد المـسرح إنتاجا وأهـمية، وطه حـسين مشغول بـالدرجة الأولى بحكم تخصصـه الأكاديمى بدراسة الأدب العربى والتـأريخ له، وإبراهيم المازنى مبعـثر الإنتاج تنقل بين فنون الكلمة كلها تقريبا من شعر ونقد ومقال وقصة قصيرة ورواية ومسرحية. ومحمود تيمور مجالـه الأول هو القصة القصيرة. وعلى هذا يمكننا أن نقول **إن الروائيين بصفة عامة لم يكادوا يتخصصون فى مجال الرواية فى أثناء هذه المرحلة**، وإن كانت ثقافتهم الأدبية الراقـية قد أتاحت للرواية تطـورًا فنيًا كبيـرا. ومن الطبيـعى أن يترتب على هذا الاختلاف فى التكوين الثقافى والاهتمامات الأدبية تنوع –إلى حد ما– فى شكل الرواية من أديب لآخر، حيث نجد كل أديب فى هذه المرحلة يستوحى ثقـافته وتجربته الخاصة، ثم يبدأ محاولته فى مجال الرواية بدرجة نستطيع معها أن نذهب إلى أن كل روائى كان له فى هذه المرحلة تكنيكا خاصا به.

كذلك تعد «دعاء الكروان» نموذجا له سمة العموم من حيث الدلالة على الرواية فى هذا الطور، إذ نجد **الرواية تهتم بالدرجة الأولى ببعض مشكلات المجـتمع وقضايا العواطف مع البعد عن إقحام الرواية فى مجال السياسة أو ما يتصل بها من القضايا الأيديولوجية**، ومن هنا وجـدنا الروائيين إما أن يسـتوحـوا ذاتهم كأفراد، لـذلك يغلب على رواياتهم طابع الترجـمة الذاتية كمـا نجد ذلك عند توفيق الحكيم فى أغلب رواياته مـثل: عودة الروح وعصفور من الشرق والرباط المقدس، بل حتى تلـك التى تميل نحو الواقعية فى المعالجة مثل: يوميات نائب فى الأرياف، يصدق هذا أيضا على المازنى فى معظم نتاجه الروائى خاصـة إبراهيم الكاتب وإبراهيم الثـانى، كمـا يصدق على عـباس العـقاد فى روايـته الوحيدة «سارة».

وقد يتجاوز الروائى إطار الذات المفردة ليصور بيـئته الخاصة، سيما تلك التى ترتبط

بطفولته وصباه المبكر، نجد ذلك فى روايات محمـود تيمور منذ إنتاجه المبكر فى القصة القصيرة، ثم يمتد ليشمل الرواية مثل: رجب أفندى (١٩٢٨) و الأطلال (١٩٣٤) ونداء المجهول (١٩٤٠)، كما يصدق هذا على طه حسين أيضا، حيث تصور «دعاء الكروان» و «شجـرة البؤس» (١٩٤٤) البيـئة الاجتـماعيـة التى عاش فيـها الكاتب أيام طفـولته وصبـاه، ويصور فى كليهمـا تحول المجتمع الريفـى فى صعيد مـصر من تقاليد القـبيلة وسيطرة العرف والغيبـيات إلى نوع من الاستقرار والتحضر والتـحول الاجتماعى الذى فرضته طبيعة التغيير فى مسيرة مصر الحديثة.

* * *

أول مـا يلفت النظر بالنسـبة لهـذه الرواية -دعـاء الكروان- هو **شاعـرية الأسلوب** وتدفقه بطريقة انسيابية، تكاد تلغى الفواصل بين السرد والحوار، وبين حديث الشخصية لنفسها وللآخرين، كما نجد فيهـا سرعة الإيقاع السردى، والتركيز الذى يبلغ حد الرمز فى تقديم الصورة القـصصية، بحيث تقـارب طبيعة الشعـر، من ذلك حديث آمنة إلى الكروان فى بداية الرواية:

«لبيك لبيك أيها الطائر العزيز.. أدْن منى إن كان من أخلاقك الدنو، وأنس إلىَّ إن كان من خصالك الأنس إلى الناس، واسـمع منى وتحدث إلىّ، وهلم نذكر تلك المأساة التى شهدناها معا، وعجزنا عن أن ندفعها أو نصرف شرها عن تلك النفس الزكية التى أُزهقت، وعن هذا الدم البرىء الذى سُفك.

فلم نزد حين إذن على أن بعثنا صيحاتٍ ترددت فى ذلك الفضاء العريض، لكنها لم تبلغ أذنا ولم تصل إلى قلب ، إنما صـعدت إلى السـماء على حين هوى ذلـك الجسم الجميل للممزق فى تلك الحفرة التى أعدت له إعدادًا، ثم هِيل التراب وسُويت الأرض، وأنت تدعو ولا من يستجيب، وأنا أستغيث ولا من يغيث...»[1].

هذه الشاعـرية فى الأسلوب أشار إليها كل من كـتب نقدا عن الرواية مثل: مـحمد مندور فى «الميزان الجـديد» وعلى الراعى فى «دراسات فى الرواية المصـرية»، مما يدعونا إلى أن نعتبرها (رواية شعرية) إنْ صحتْ هذه التسمية.

وقد أُضـفت شاعرية الأسلوب على الشكل والمضـمون سمات مـعينة، من ذلك أن الرواية تكاد تنقـسم إلى قسمـين: الأول منها **يصف بعض عـادات ذلك المجـتمع القـبلى،**

(١) دعاء الكروان: طه حسين، ط المعارف ص ١١.

الذى قضى على ثلاث نساء حرائر بأن يتـشردن فى الآفاق، ولا عذر لهن فى ذلك إلا فسق الوالد وضيق ذات اليد، وتتعرض هنادى لكارثة عـاطفية تصبغ حياة الأم والأخت بالسواد والكآبة، وهذا طبيعى فى مجتـمع يرى أن «المرأة عورة يجب أن تستر، وحرمة يجب أن ترعى، وعرض يجب أن يُصان». كمـا يرى أنها «لا تستطيع أن تعيش ولا أن تأمن ولا تستقيم أمورها إذا لم يحمها أب أو أخ أو زوج»(١)

وبعد أن تصرع هنادى ظلما بسيف العرف الممثل فى الخال ناصر، وبعد أن ننتقل مع النساء الثلاثة من مكان إلى مكان لنعرف طبيعة الحياة القاسية التى تعرضن لها. بعد هذا كله تنقلنا الرواية إلى شطرها الثانى الذى حاولت فيه آمنة -التى أسمتْ نفسها «سعاد»- أن تعود لخـدمة المهندس الذى اعتدى على هنادى. وكـان سلاحها فى الانتـقام «وورديا حالما» يتناسب مع شاعرية الرواية. لقد حاولت أن تنتقم «بالحب» من أجل ذلك أفسدت فى البداية زواجـه من سيدتها «خديجـة» ابنة المأمور، ثم كادت حتى وصلـت للخدمة عنده، وبعد أن أغرته بحبـها... وبعد أن أحبته هى الأخرى وصلـت إلى نقطة نفسية حرجة، فهى لا تقدر على أن تسىء إليه بعـد أن تمكن حبه من نفسها، وهى فى الوقت نفسه لا تستطيع أن تـعترف لنفسها بحبـه إكرامًا لذكرى الشهيدة أخـتها، ومن هنا كان صمـتها حين سـألها: «أمازلت تصـرين على الانتقام؟ ولـم أجب إلا بما تجيب به المرأة المغلوبة التى انكسرت نفسها، وذاب قلبها فهو يسيل من عينها دموعا»(٢)

أفضت هذه الشاعـرية فى الأسلوب إلى قدرية النهاية، حيـث العبء قد صار لكل من الحبيبين أثقل من أن يحتمله أحدهما دون الآخر فليتحملاه سويًا، «حتى يقضى الله أمرًا كان مفعولا».

أول ما نلاحظه على بناء الرواية أن نصفـها الأول زاخر بالحركة الدراميـة السريعة، حيث ننتقل -من خـلال الرواية- من موطن الأسرة إلى قـرية العمدة إلى جو الصـحراء حين صرعت هنادى ثم جـو المدينة حيث كـانت تعمل الأسرة... ونقـابل فى هذا النصف شخـصيات طـريفة من النادر أن نجد مـثيـلا لها فى رواية فى أثناء تلك الفـترة.. ومع طرافة هذه الشخصيات نحس أن لها قيمتها التاريخية، **فالمؤلف قام- على نحو ما - بدوْر تسجيلى لهذه الشخصيات التى كادت تنقرض** مثل شخصية «الخال ناصر»، هذه الشخصيةً التى لا تسأل عن الأهل فى حال عُسر أو يُسر، ولا تحاول أن تزيل أسباب تعاستهم قبل

(١) الرواية، ص ٣٣.

(٢) الرواية، ص ١٦٠.

محاولتها تأديب من يخرج عن العرف والتقاليد. كـذلك شخصية العمدة وما كان يقوم به من دور فى خدمـة القرية والسيطرة عليـها، وكان المستـضيف الوحيـد لكل من يفد إليها، يضاف إلى ذلك أيضا شخصيات نفيسة العرافة وزنوبة المرابية، وخضرة الدلالة.

وبالإضافة إلى صخب الحـركة الدرامية وطرافة الشخصـيات نجد المؤلف فى هذا الجزء من الرواية أيضا يصـاحب أجزاء الحـدث بما يمهد له، من ذلك مصرع شـيخ الخفراء فى الليلة السابقة لمصرع هنادى، وصـور فتيات ثلاث مخيفة مروعـة: «أما هذه التى تسمى أمينة فقد احتز رأسـها احتزازًا، وأما هذه التى تسمى مارتا فقـد شق صدرها شقا، وأما هذه التى تسمى ملزمة فيقال إنها دفنت حية ولقيت حتفها مختنقة تحت التراب»[1]

كما سبقت الحـادثة مباشرة أصواتٌ خفيفة مـتصلة تحيط بهنَّ، وتمتزج بسكون الليل امتزاجـا فتحدث شيئـا من الموسيقى الرائعة المروعة معـا. «هذه الأصوات هى أصوات كلاب وحشرات ونداء بُوم يقـترن بها، صوت خالنا ببعض غناء البدو، فـرجَّع ترجيعا جميلا مخيفا معا»[2]

ومن أروع ما يصـوره سرد هذا الجزء بشـاعريتـه المنسابة **مأسـاة هنادى** التى يقدمـها المؤلف فى سرعـة وخفة، بحيث تتـرك ظلا أسود وتثيـر الشفقة على تلك التى أغـمد الخنجر فى صدرها «وجسمـها يضطرب ويتخبط ودمها يتفجـر ولسانها يضطرب ببعض الحديث فى فمها، ثم يهدأ الجسـم المضطرب ويسكن اللسان المتحرك ويخف تفجر الدم ويمتلىء الجو حولنا بهـذا السكون الأليم سكون الموت». ومع ذلك لا يطنب المؤلف فى وصف هذا الجزء إشفاقا من إشاعة جوٍّ من الكآبة فى نفوس قرائه، فإذا به ينقلنا بسرعة مفاجئة إلى نداء الكروان وصوته «ينتشر فى الجو كأنه النور المشرق»[3].

بهذا المشهد ينتهى الجزء الأول من الرواية، وننتقل إلى الجزء الثانى، وفيه تكون سعاد أو «آمنة» نقطة الارتكاز الأولى فيـه، ومشاعرها وخـواطرها تكاد تستأثر به عـماسواه. وتحليل المشاعـر هنا يقرب من رقة النجوى النفـسية الحالمة فى صورة أدبيـة عذبة، يرقى فيهـا أسلوب الرواية إلى أسلوبٍ يقتربُ من الشعر المنثـور. من ذلك حديث البطلة إلى

(١) الرواية، ص ٥٧.
(٢) الرواية، ص ٦٣.
(٣) الرواية، ص ٦٥.

نفسها. . «كنت أذكر أختى فما أكـاد أثير ذكراها حتى يثور ظلمها أمامى، وإذا أنا أراها ماثلـة ذاهلة كمـا تعودت أن أراها منذ تركنا المدينة، وإذا أنا أهـم أن أسعى إليـها وأن أمسها بيدى وأن آخذ معها الحـديث، وإذا أنا أتنبه للخطب وأتبين الحقيقة الواقعة، وإذا ينابيع الحزن تتفجر فى قلبى، وإذا الحزن يجرى مع دمى، وإذا جسمى كله نار مضطربة ولوعة مـحترقة، وإذا دمـوعى تنهل على خدى، وإذا أنا ضطرة إلى أن أنبذ ناحـية من الطريق، لأبكى على مهل على غير مرأى من الناس»[1]

شئ آخـر أفضت إلـيه شـاعريـة الأسلوب فى هذه الرواية، وهو أن **المؤلف لا يُعنى بالوصف المادى للشـخـصـية قـدر عنايتـه بالوصف النفـسى لهـا**، فالمؤلـف لا يهتم بعـمر الشخـصيـة الزمنى ولا بهيكـلها الجسـدى قدر عنايتـه بأن يقدم مـا يساعـد على تمثل الشخصيـة من الناحية النفسية. يستـوى فى هذا الشأن الشخصيات الرئيـسية والثانوية، النامية والمسطحة، من ذلك وصـفه لشخصية زنوبة المرابية التى انتـقلت من تجارة الجسد إلى أن تكون قوادة حين كـبرت، ثم صارتْ عـينًا للشرطة تشارك فى كـشف الجريمة أو تدل على المرضى بأمراض معدية. وقد جـمعت من كل هذه الحِرف مقدارًا لا بأس به من المال، عملتْ به مرابية. وبعد أن قل نشاطها إلى اللهو الجرئ اختارت لنفسها رجلاً من الخفراء قويًا، ولكنه ضعيف النفس سيئ الخلق، «فـاتخذته لنفسها زوجًا أو خليلاً، وعاشت معه عيشة يقرها القانون وتنكرها الأخلاق والدين»[2]

هذا كل ما ذكره طه حسين عن هذه الشخصية على سبيل المثال، مما يؤكد ما سبق أن قلناه من أنه يهتم فى تقديمه للشـخصية الروائية بما يساعد على تمثلها نفـسيًا أو ما يعطى انطباعًا عامًا عنها، أو يوحى باتخـاذ موقف منها، وسر هذا هو عنايته بالوصف النفسى أكثر من الوصف المادى للشخصية. . وهذه بطبيعـة الحال سمة فنية تتعلق بطبيعة المؤلف وظروفه البصرية الخاصة.

أمرٌ آخر يتصل بهذه الرواية أحب أن أنوه به، وهو أن هذه الرواية لها طابع خاص، تقرأها فى مصر فتحس بأن هناك فترة زمنية بعينها تصورها الرواية، وتقرأها خارج مصر فتحس فيها قـوة الطابع الاجتماعى العربى والمصرى، **إن العناية بالطابع المحلى فى الأدب أو الفن هى المعبـر الحقيقى إلى العـالمية**، إذ لا سبيل إلى عـالمية الفن إلا إذا اهتم بالدرجة

(١) الرواية، ص ٨٠.

(٢) الرواية، ص ٤٠.

الأولى بالبيـئة المحلية التى يصدر عنهـا . . . وتلك قاعدة خاصـة بفنون القصّ بالدرجة الأولى .

إن هموم الإنسان وآماله واحـدة، ومن هنا فإن التجارب البشرية لها وظيـفة واحدة، تهدف إلى تحرير الإنسان والقـضاء على أسباب الغـربة التى تحول دون سعادة البـشر؛ وعلى هذا فإن كل تجربة محلية هى مثال لصراع البشر من أجل حرية الإنسان وتحقيق سعادته. من هنا تعكسُ «دعـاء الكروان» أهمـية خـاصـة فى تاريخنا الروائى، وتحـمل الطابع الأدبى العـام لمرحلة من مراحل تطور الرواية الحديثة فى مصر.

* * *

الاتجاه الواقعى فى الرواية

فى ضرورة الواقعية

سبقت الإشـارة إلى أن الاتجاه الرومانسى نشأ فى الأدب العـربى فى أخريات القرن الماضى وأوائل القرن العشرين انعكاسًا يعبر عن فن الطبقة الوسطى «البورجوازية»، التى بدأت تتصدى للبعـث والتجديد وقيادة الحياة السـياسية والاقتصادية والفـكرية باعتبارها صاحبة «المصلحة العليا فى البلاد» كما سماها فيلسوف الطبقة ومعلم الجيل أحمد لطفى السيـد، لقد اسـتوحت البـورجوازية - بما امـتازت به من ثراء نسـبى وتنوير فكرى - الفلسفة الـليبرالية بأساسـها النفعى، الذى يمجد سلطان الفـرد، وينادى بمزيد من إتاحة الحرية له، انطلاقًـا من فلسفتهم التى تمثلهـا مقولة الليبـراليّين الشهيـرة «دعه يمر، دعه يعمل».

وكانت الرومانسية التى تتغنى بحـرية الفرد، وتنادى بأن الأدب تعبير عن الذات هى المذهب الملائم لهذه الطبـقة. وفى بداية الأربعينيـات بدأت الطبقة الوسطى تتـحول من طبقة قـائدة للتقدم وصانعـة له إلى قوى معيقـة عنه، تعمل من أجل مصالحـها الذاتية فحـسب، وبدأت فئات اجـتماعـية جديدة أدنى مـن حيث المستـوى المادى وأقرب إلى جماهير الشـعب الفقيرة، لكنها - بما حصلتْ عليه من تـعليم وثقافة أو بما حرمت من فائض قيـمة العمل أو بإحساسهـا بالعجز عن المشاركة فى صنع تاريخ وطنهـا فى فترة تستوجب جـهد كل وطنى فيه - أخـذتْ تسعى جاهدة لتقـوم بدور فى الكفاح الوطنى والفكرى على كافة مسـتوياته. ومنْ يقرأ التاريخ فى مصر فى هذه الفترة يـحس حقيقة أن هذه الفئات الجـديدة، كانت تقود المظاهرات، وتطالب الأحزاب بالائـتلاف، وتنتقل من هيئة سـياسية إلى أخرى باحـثة عن طريق للخلاص. والأدب باعتـباره أحد أنشطة الإنسان عكس كل ذلك سواء فى الأعمال الروائية الرومانسـية أو الواقعية. لكن ما تمتاز به الرواية الواقعـية فى هذا المجال هو تركـيزها بالنقد والتـحليل لبعض عوامل الفـساد المادية - لا العـاطفيـة - التى تسلب سـعـادة البشـر. وعلى هذا يمكن أن نعـد الرؤية الرومانسية مرحلة مبكرة من مراحل نشأة الرؤية الواقعية النقدية.

وإذا كـانت الرومانسـية تعـبيـرًا عن ذات الفنان تتـغنى بآماله وتبكى آلامـه، فإن الواقـعيـة

انعكاس لحركة الواقع، حيث الجدل بين الذات والموضوع ذو نظرة شمولية، تتسع لرؤية معظم جوانب الموقف البشرى المعبر عنه، بينما هو فى الرومانسية ذو نظرة واحدية لا تبصر إلا ملمحًا جزئيًا من جوانب الواقع، لذلك تمتاز الواقعية بأنها تتخذ موقفًا واضحًا إزاء الموضوع الذى تصوره، لأن الفن فى نظرها نشاط اجتماعى يساعد على تحرير الإنسان ويُسهم فى تحقيق سعادته، وعلى هذا يصبح الأثر الفنى كما عرفه الناقد الفرنسى «روجيه جارودى»: «يقظة ومسئولية، وتذكير بما هو الإنسان، تذكير بأنه مبدع وبأنه مسئول، وتصبح لغة الفن وثيقة الارتباط بموضوعه وهى مثله بالضرورة لا تنضب، إنها خالقة أساطير، أى خالقة «نموذج» للإنسان وهو يتخطى ذاته؛ وإذا كان المفهوم تعبيرًا عما هو مفعول، عما هو كائن سلفًا، فلغة الفن شعر أو رمز، أى لقاء غير متوقع بين حدود لفظية، لا يعطينا واقعًا مكتمل الصنع، بل يجعلنا نستشرف واقعًا لا يزال فى طوْر الصنع.

الفن إذن معرفة، لكنها معرفة نوعية، بموضوعها وبلغتها: معرفة بمقدرة الإنسان الخالقة ولغة الأسطورة الخالدة الثراء. وهذه النظرة إلى الواقع الذى يستهدف الأثر الفنى تتضمن واقعية غنية بقابليات التوسع والتجدد إلى ما لا نهاية، كالواقع ذاته.. واقعية ليست مجرد انعكاس لذلك الواقع، بل هى إسهام فى خلق واقع جديد..»[1]

* * *

الواقعية فى الرواية

ظهرت الرؤية الواقعية -على نحو ما- فى بعض أعمال أدباء «المدرسة الحديثة» فى القصة القصيرة، لذا فليس من الغريب أن تكون أول رواية تظهر فيها بعض سمات هذا المذهب بوضوح لواحد من أعضاء هذه المدرسة هو محمود طاهر لاشين فى روايته «**حواء بلا آدم**» سنة ١٩٣٤، والرواية وإن كانت الشخصية الرئيسية فيها امرأة فإنها تعبر عن مأساة الطبقة المتوسطة الفقيرة ويأسها من أن تنال حظها من التوفيق أو السعادة فى مجتمع، يباح فيه كل شئ للأغنياء ويُحرَّم بالتالى كل شئ على الفقراء. يبدو هذا الموقف واضحًا من مضمون الرواية، ومن الخطاب الذى أرسلته حواء إلى صديقتها، تشكو لها فيه سر عدم ترشيحها لبعثة «إنهم فضلوها يا عزيزتى لأنهم يظنون أنها من طبقة أفضل من طبقتنا، طبقة لها الحول والطول والأمر النافذ، ويجب أن يشب أبناؤها

(١) ماركسية القرن العشرين، ترجمة نزيه الحكيم، ص ٢٣٦.

بالحق أو بالباطل، ليكون لهم الحول والطول والأمر النافذ أيضًا. أما نحن الفقراء المساكين فيجب أن نحتفظ بمستوانا، فإذا رفعنا رؤوسنا خفضوها، وكلما تقدمنا بجهودنا أخرونا».

لكن ثورة حواء ضد التفاوت الطبقى كانت ثورة سلبية إلى حد ما، تكتفى بالسخط والتعبير؛ لذا تقول لزميلتها . . . «عزيزتى، قد نُذبح وتُسلخ جلودنا فى مجزرة هذا العصر المتقلب غير الثابت على مبدأ أو فكرة، ولكن لن نكون معصوبى الأعين كالبهائم، نسمع ونرى وفى هذا تسلية لنا»[1]

هكذا تبرز الرؤية الواقعية النقدية بوضوح فى هذه الرواية، التى شُغلت بقضية التفاوت الطبقى، ثم تظهر بصورة أوضح فى «يوميات نائب فى الأرياف» لتوفيق الحكيم سنة ١٩٣٧، ويتسع المجال الانتقادى فى هذه الرواية حيث قسوة الحياة التى يعيش فيها الريف المصرى إذ ذاك، وفشل السلطة الحاكمة الممثلة فى المأمور، والقضاء - الممثل فى النائب، والقوى الشعبية المغيّبة - الممثلة فى الشيخ عصفور. . كل هذه القوى تفشل فى تطبيق قانون مستورد على بيئة لا يتلاءم مع ظروفها. ومن ثم يكون اغتيال «ريم» فى الرواية رمزًا لضياع الحقيقة وفقدان الأمل.

والحوار التالى من الرواية يصور جزءًا من النقد الواقعى لسوء الأوضاع الاجتماعية، وتطبيق القانون عليها بطريقة تعسفية:

«ظهر الحاجب بالباب فأمرته بإحضار المتهم الأول: فدخل فلاح كهل قد برز من صدره شعر أزرق أشيب كأنه شعر ضبع مسن، وقلت للمساعد أن يوجه ما يحضره من أسئلة ولا يخاف، وأنا أعينه إذا توقف. فاحمر وجه الشاب وتردد ثم تجلد ونظر إلى المتهم، وسأل: أنت سرقت كوز الذرة؟

فأجاب الشيخ من جوف مقروح: من جوعى. .

فنظر المساعد إلىَّ وقال فى لهجة الانتصار: اعترف المتهم بالسرقة. . .

فقال الرجل فى بساطة: ومن قال إنى ناكر، أنا صحيح من جوعى نزلت فى غيط من الغيطان سحبت لى كوزًا. .

ووقف القلم فى يد المساعد ولم يعرف ماذا يسأل بعد ذلك. والتفت إلىَّ

(١) حواء بلا آدم. ط مطبعة الاعتماد، ص ٤٧.

يستنجدنى، فنظرت إلى الرجل سائلا:

- سين، يا راجل لماذا لا تشتغل؟

- جيم، ياحضـرة البك هات لى الشغل، وعيب علىَّ إن كنت أتأخر. لكن الفـقير منا يومًا يلقى وعشرة ما يلقى غير الجوع.

- أنت فى نظر القانون متهم بالسرقة.

- القـانون يا جناب البك على عينا ورسنـا، لكن برده القانون عنده نظر، ويعـرف إنى لحم ودم ومطلوب لى أكل.

- لك ضامن يضمنك؟

- أنا واحد على باب الله.

- تدفع كفالة؟

- كنت آكل بها.

وفى النهايـة يسر المتهم بالحـبس أكثـر من سروره بالبراءة، وعلة ذلـك عنده «وماله الحبس حلو، نلقى فيه على الأقل لقمة مضمونة»[1]

تعد هذه الرواية من خيرة النمـاذج الرائدة للواقعية فى الرواية، وهى من هذه الزاوية أيضًا تعد ثورة فى أدب الحكيم الروائى. كما أنها تعد وثيقة تسجيلية تنتقد بعنف وشدة ظروف المجتمع إبان فترة من فترات التغيُّر السياسى والاجتماعى.

تأتى بعد ذلك رواية «**عاصفة فـوق مصر**» لعصام الدين حفنى ناصف سنة ١٩٣٩، ومؤلفها مشغـول فى كل كتاباته بقضايا العدل الاجتماعى، والتبشيـر بالاشتراكية. وقد صُودرتْ كثير من كتبه فى ذلك الوقت، لذا وجدناه يميل إلى الرواية التى تعد فنًا ماكرًا - إن صحت هذه العبارة - فيكتب دعوة جديدة لنقـد التفاوت الطبقى وما يترتب عليه من تغيُّر القيم الاجتماعية فى أسلوب روائى، يقوم على المداراة وعدم المباشرة فى النقد والدعوة، حتى لا تتعرض للمصادرة كباقى كتبه. انشغال المؤلف بهذا هو الذى أضعف الحس الأدبى فى الرواية وجعلها شبه غريبة على كثير من دارسى الأدب الحديث.

رواية «صرعـى البؤس» لأحـمد مـحمـد عيش سنة (١٩٤٠) نظرًا لوضـوح الموقف الانتقادى والأسلوب الواقعى فى المعالجة تتعـرض لكثير من الصعوبات، إذ برغم كونها

(١) يوميات نائب فى الأرياف: توفيق الحكيم، ط الآداب ص ٦٦.

قد فازت بجائزة مجلة «الكاتب المصرى» سنة ١٩٤٧ - لا يتاح لها أن تنشر وتطبع إلا بعد الثورة (سنة ١٩٥٨)، وهذه الخصومة والرفض تعرض لهما نجيب محفوظ وعادل كامل فى بداية حياتهما[١].

ومن الروايات ذات الطابع الواقعى التى ظهرت فى هذه الفترة أيضًا رواية «**قنديل أم هاشم**» ليحيى حقى سنة ١٩٤١، التى تصور حيرة الشاب المصرى إذ ذاك بين علم الغرب وماديته، وبين عقيدة الشرق وروحانيته. وينتهى الحدث الروائى إلى أن مصر - مثل فاطمة النبوية بطلة الرواية - لا تبصر إلا بالعلم والإيمان، ولذا يصيح البطل بعد أن اهتدى إلى هذه الحقيقة «أين أنت أيها النور الذى غِبتَ عنى دهرًا؟ مرحبًا بك لقد زالت الغشاوة التى كانت ترين على قلبى وعينى، وفهمت الآن ما كان خافيًال علىَّ. لا علم بلا إيمان»[٢]

ولعل خير ما تمتاز به هذه الرواية من الناحية الفنية هو كثافة الرمز مع وضوحه وبساطته فى الوقت نفسه، إن فاطمة رمز لمصر، ونعيمة رمز لضمير إسماعيل، ومارى رمز لأوربا، والقنديل رمز للإيمان.. ومع كل هذه الرموز وثرائها تحس أن الكاتب يقدمها إليك فى بساطة فنية تبهرك.

كذلك يمتاز المؤلف فى هذه الرواية أنه -وهو يقدم شخصياتها- لا يهتم إلى حد كبير بالوصف المادى للشخصية قدر العناية بالوصف الروحى لها أو تقديم ما يساعد على تمثلها نفسيًا واتخاذ موقف منها، يخدم مسار الرواية. من ذلك تقديمه لشخصية مارى - الطالبة الأوربية زميلة إسماعيل - إنه لا يصفها وصفًا ماديًا، وإنما يقدِّم مجموعة من أنماط السلوك أو المواقف تساعد على تمثلها ومعرفة هويتها الأيديولوجية، ومن ثم لم تؤثر فى عواطفه قدر تأثيرها فى معتقداته وتفكيره، لذا «كانت روُحه تتأوه وتتلوى تحت ضربات معولها. كان يشعر بكلامها كالسكين يقطع من روابط حية يتغذى منها، إذ توصله بمن حوله. واستيقظ فى يوم فإذا روحه خراب، لم يبق فيها حَجرٌ على حجر. بدا له الدين خرافة لم تُخترع إلا لحكم الجماهير، والنفس البشرية لا تجد قوتها، ومن ثم سعادتها إلا إذا انفصلت عن المجموع وواجهتها. أما الاندماج فضعف ونقمة»[٣]

---

(١) راجع: مقدمة مليم الأكبر لعادل كامل - حديث نجيب محفوظ فى «عشرة أدباء يتحدثون»: فؤاد دوارة، كتاب الهلال يوليو سنة ١٩٦٥، ص ٢٨٨.

(٢) قنديل أم هاشم: يحيى حقى - اقرأ العدد ١٨، ط المعارف، ص ٥٤.

(٣) الرواية، ص ٣٢.

هكذا تعكس هذه القصة الواقعية فهم مـؤلفها الخاص للرواية من حيث كونه «ضيق الصدر بالسرد وتتابع الحـوادث، أحب أن أصل بسرعة إلى المغزى والدلالة».[١] ويبدو امتيـاز يحيى حقى فى هذه الرواية إذا مـا قارناها برواية أخرى صدرت فى نفس الـفترة شبيهـة بها فى المضمون، وتعالج نفس القـضية - قضية التقـاء الشرق بالغرب - وهى رواية «عصفور من الشـرق» لتوفيق الحكيم سنة ١٩٣٨، حيث كان اهتـمام يحيى حقى بالمضمون الأيديولوجى فى الرواية، بينما يهتم الحكيـم بخلق شخصية روائية ذات طابع فردى متميّـز. لكن «عصرنا لم يعد يحتمل عصر «البطل» بالمعنـى الاجتماعى وبالتالى المعنى الأدبى، ولذا تبدو الرواية العـصرية أكثـر امتيازًا حين تقـدم الشخص الدال على أشباهه، لـذلك يذهب آلان روب جرييه إلى «أن خالقى الشـخصيات بالمعنى التـقليدى للكلمة لم يعد باستطاعتهم أن يقدموا لنا سـوى أشباح هم أنفسهم قد كفوا عن الإيمان بها. إن رواية الشخصـيات الآن أصبحت ملكًا للماضى. ومن المؤكد أن الحقـبة الحالية هى حقبـة الشخص المرقم "numero matricule" . إن العبـادة المفرطة للإنسـانى قد تخلت عن مكانها لحالة شعور وإدراك شاملة أقل تمركزًا فى الذات»[٢]

رواية «مليم الأكبر»

تؤذن «**مليم الأكـبر**» لعادل كـامل سنة ١٩٤٤ (وإن كان قد انتـهى من كتابتـها سنة ١٩٤٢) بنضـوج المذهب الواقعى، لذا يعـد عادل كـامل حقيـقة من المؤصلـين للاتجاه الواقعى ومن المبـشرين بالفكر الاشتراكى عـن طريق الرواية. إذ نجد فكره - عن طريق أبطال روايته - يموج بالجـدل المادى وجبرية التـاريخ وصراع الطبقـات، وإن كان هؤلاء الأبطال يعـالجون فكـرة النضال بالخـيـال الرومانسى الحـالم، وبالفكر يتـوه فى دروب السلوك، وبالسلوك يعجز عن مجاراة الفكر. والمؤلف يقرر ذلك على لسان سعد الدين لخالد بطل الاشتراكية المرتد: «إيه يا «هاملتْ» مصر الموزع القلب أبدًا.

فرمقة خالد فى وجوم ثم قال: بل إيه يا مصر الغارسة رأسها فى الرمال»[٣]

والرواية تقـدم نموذجين بشريين مـتناقضين فى النشـأة والتكوين والسلوك، ومع هذا فهـما وجهان لعـملة واحدة، ومنهمـا سويًا يتكون الإنسان الاشـتراكى فى مجـتمع لم

---

(١) عشرة أدباء يتحدثون، ص ١١٣.

(٢) نحو رواية جديدة. آلان روب جرييه، ترجمة مصطفى إبراهيم، ط المعارف ص ٣٦.

(٣) مليم الأكبر، ط لجنة النشر للجامعيين، سنة ١٩٤٤، ص ٢٨٧.

ينضج فكره بعد لقبول الاشتراكية:

الأول خالد «البورجوازى»: وهو ابن لأب من غلاة الإقطاعيين وسيدة مغيبة، وتؤثر فيه دراساته فى إنجلترا ورحلته لأوربا، لذلك لم يعد المجتمع - فى نظره - أفرادًا متميزين، ولكن طبقات فى مجتمع، وإن أى خلل فى المجتمع مرجعه إلى النتيجة الحتمية لتفاعل الأوضاع الاجتماعية والنظم الاقتصادية، ومن ثم كانت هذه الآراء سر النزاع الدائم بين خالد وأبيه. والنموذج الثانى هو مليم - ضمير خالد المتجسد - وهو شاب فقير، يقوده حبه للعمل وتمسكه بالأمانة إلى السجن.

وطَردُ خالد من منزل أبيه ودخول مليم السجن يعنى نبذ المجتمع - كما تصور الرواية - النهج الاشتراكى فكرًا وسلوكًا. وتمضى الأحداث فإذا بخالد لا يلبث أن يستسلم لوالده، وإذا بمليم يقبل فى النهاية أن يتعامل مع أعداء فكره ويصبح «غنى حرب...»

على هذا تصور الرواية - بواقعيتها النقدية السوداء - شراسة القوى المتصدية للفكر والسلوك الاشتراكى، هذا الموقف هل نعده يأسًا من المؤلف واستسلامًا للظروف الداكنة - أم ننصفه باعتباره يصوّر عيوب الواقع من أجل القضاء عليها؟

هذا الموقف أدان به المؤلف بطله فى الرواية، ولعله يقصد به نفسه حين قال الصديق للبطل «إنكم لا تعتقدون إلا فى المعادلات الجبرية، ومع ذلك فإن سلوككم يعيد إلى الذهن رومانتيكية القرن الثامن عشر»[1]

خلاصة ما نود أن نؤكده أن عادل كامل قد نجح فى أن يقدم رواية واقعية نقدية، تسجل إرهاصات الفكر الاشتراكى صراحة فى الرواية، وقد رسم الشخصيات فيها بمهارة فنية، وقدمها وهى تعمل، أى أنها شخصيات نامية "Round Characters" يطرد نموها فى ذهن القارئ بتوالى الأحداث وتراكم المواقف فى الرواية. ولكن يلاحظ أن انشغال المؤلف بقضاياه الاجتماعية والفكرية جعله يسوق - أحيانًا - كثيرًا من العبارات التقريرية فى السرد والحوار لتوضح موقفه الأيديولوجى.

كذلك، يقدم المؤلف روايته فى أسلوب فصيح سردًا وحوارًا، وتطاوعه اللغة العربية كأداة للفن، تثبت له- دون أن يعى وبعد أن طال هجومه عليها فى المقدمة- قدرة اللغة

(١) الرواية، ص ١٨٨.

العربية عـلى أن تنشئ أدبًا عصريًا جديرًا بالحـياة، ذلك أن المؤلف كتب لروايته مـقدمة طويلة أدارها على نسق مـحاورات أفلاطون، واتخـذ لنفسـه مجلس أرسطو، ليـصدر أحكامه على بعض قـضايا العصـر الأدبية والنقدية والأخـلاقية بسـبب ما أحس به من مرارة، نتيجة عدم تقدير مجمع اللغة العربية لروايته ومنحها الجائزة.

* * *

الرواية الواقعية التاريخية

يكاد يتفق التياران الرومانسى والواقعى على أن مساهمتهما الفنية الناضجة فى مجال الرواية التاريخية تأتى فى زمن متقارب. فإذا كانت «**عبث الأقدار**» لنجيب محفوظ (سنة ١٩٣٩) هى نقطة البدء بالنسبة للرواية الواقعـية التاريخية، فإن «**زنوبيا**» لمحمد فريد أبو حديد (سنة ١٩٤٠) تعد أول رواية رومانسية تاريخية ناضجة تلقانا فى هذا التيار. وكل ما سـبقهـا من محاولات يغلب علـيه الجانب التـاريخى مع العناية بالهدف التـعليمى. وليس مصادفة **أن تميل الرواية الرومانسية نحو التراث العربى، وأن تنحو الواقعية نحو التراث الفرعونى**، كما أن ذلـك كان ترجمة بلغـة الفن لقضية أيديولوجـية شغل بها المجـتمع العربى فى مصر إبان نهضـته الحديثة، ومحاولته كشف سمات الشخـصية المصرية وبيان الأرومة التى ينبغى أن تنتسب إليها حضاريًا وثقافيًا.

لقد اعتقد البعض أن مصر جزء من الشـعب العربى بتاريخه وحضارته، بينما أصر آخرون على فرعونية مصر وضرورة ربطها بحضـارتها الفرعونية القديمة العريقة، وقد انعكست هذه القضيـة فى الفكر والفن بصورة لافتة للنظر، وهذه القضـية رغم طول الجدل الذى دار حولهـا وما يبدو فيـها من تناقض شكلى أحيـانًا ظاهرة صحية، لأنهـا مقترنة بفـترات البعث والنهضـة، ولعل أكبر رد يمكن أن يثلج صدر من يرون أن دعوى فرعـونية مصر دعوى إقليـمية – أن بعض الـداعين إلى ذلك من الأدباء والمفكرين كانوا أسـبق الكتاب وأكثرهم أصالة فى الكتابة عن الحضـارة الإسلامية وأعلام الإسلام، ولم يطل أمد هذه القضية إذ سرعان ما اتفق المفكرون فى مصـر على أنها جزء لا يتجزأ من الأمة العربية، وكان إنشاء جامعة الدول العربية بالقاهرة سنة ١٩٤٥ تأكيدًا لهذه الحقيقة الثابتة.

وبالنسبـة لرواية «عبث الأقدار» فنجـد أنه رغم إطارها التاريخى القـديم فإن المؤلف جعله خلفـية لقضـايا معاصـرة تشغله، منها التـنديد باستبـداد الملوك، والإشادة بأبناء

الشعب، وأنه يوجد منهم حقيقة من هو قادر على قيادة الجيش وحكم البلاد، وأن يظفر بيد ابنة الملك الأميرة «مرى سى عنخ».

هناك أيضا عمل أدبى ممتاز، هو رواية «**سنوحى**» لمحمد عوض محمد سنة ١٩٤٣، وهى تصور حياة رجل من رجال امنحوتب الثالث يشترك فى ثورة أحد أبنائه، وحين تفشل ثورته على أبيه يهرب إلى الشام ليقاسى مرارة البُعد وذل الاغتراب. . ويعود فى النهاية بعد أن عفا عنه الملك، وتتجاوز هذه الرواية سطوة التاريخ وسذاجة الحكاية، لتعبّر عن قضايا وثيقة الصلة باللحظة الآنية التى صدرت فيها، من ذلك انتقاد سياسة الملوك وانشغالهم عن الرعية، فينتشر الفساد الذى يُصير كل شئ خرابًا، ومن ثم «امتلأت الصدور حقدًا وضعفًا، واشتد بالناس الضجر والغيظ المكبوت، حتى ما يطيق إنسان أن يسمع صوتًا، ولا يحتمل أن تُوجه إليه كلمة. فلا يكاد اللفظ أن يغادر الشفتين حتى ترفع العِصى، وتُستل المدى، وتُشتعل الحفائظ.

ومن العجيب أن ترى الحكام وأولى الأمر قد ازداد عددهم أضعافًا مضاعفة، بينما تتضائل الأرض وتقل مساحة المنزرع منها. الحقل فقير النبات والضرائب كبيرة ضخمة. الحب قليل. ولكن مكيال الحياة عظيم، وهم يملأونه حتى يفيض ويطفح»[١]

والرواية لا تكتفى بالنقد الاجتماعى الشامل، لكنها تطالب «القلب الجريح ألا يهدأ ولا يسكن، حتى يعيد لمصر الرخاء، ويطرد الغزاة الغربيين، ويطهر الوطن من الفساد».

عن هذا الموقف نفسه تصدر «**رادوبيس**» لنجيب محفوظ سنة ١٩٤٣، حيث تتجاوز أيضًا إطار التاريخ وروعة الحكاية لتعبّر عن قضايا فكرية معاصرة، وتشجب استبداد الملوك، وتنفى القصور الأنثوى للمرأة وتثبت قدرتها على إدارة سياسة البلاد وحكمها بريئة من كل ضعف قد يُعزى خطأً إلى المرأة باعتبارها أنثى. وتلتقى زاويتها الثانية الخاصة بالمرأة بزاوية مشابهة لها فى رواية واقعية تاريخية أخرى هى «**ملك من شعاع**» لعادل كامل سنة ١٩٤٥.

وتختتم هذه المرحلة برواية «كفاح طيبة» لنجيب محفوظ سنة ١٩٤٤، وهى فى الوقت نفسه تنهى هذه المرحلة التاريخية من حياته الروائية، وتدور فى المحور الفكرى ذى المضمون الثورى الذى دارت فيه الروايات السابقة، إذ تنادى بتحرير البلاد وطرد

---

(١) سنوحى: محمد عوض، سلسلة، اقرأ ،العدد ١٢، ط المعارف، ص ٣٥.

المعتدين، حيث يقسم بطلها أحمس «عاهدتُ ربى وقومى أن أحرر مصر جميعًا من نير الظلم والاستبداد وأن أعيد لها حريتها ومجدها».

ليس ما يروع فى هذه الأعمال الروائية التاريخية هو المضمون التقدُّمى الذى تحمله فحسب، وإنما هناك قدر من روعة التقنية وجمال الشكل والبناء نجده فيها سواء من حيث الصياغة الجمالية للرواية أو من حيث طريقة رسم الشخصيات. وهذا يؤكد قول أحد النقاد من أنه «لا يوجد شئ يطلق عليه عمل فنى فى حين يخلو من أى مضمون أيديولوجى»(١)

أى أن العلاقات الجمالية لاتغيب عن ذهن الفنان الواقعى الذى يعى حركة مجتمعه، وعليه فإن الواقعية فى إصرارها على ثورية المضمون تصر أيضًا على الاحتفاظ بجمال الشكل والصورة فى العمل الأدبى، لذلك يذهب حسين مروة إلى أن «الواقعية فى جوهرها عملية عقلانية - وجدانية، تتحرك بقدرة من الخيال، وتنفذ إلى أعماق الحقيقة الموضوعية برؤية لا يمكن أن تبلغ هذه الأعماق إلا ولها من وميض الشاعرية أجنحة مشعة، وأنه لولا هذه الشاعرية وهذا الخيال لامتنع عليها أن تنشئ عملا فنيًا يتحمل ولو شحنة من جمال الفن»(٢)

* * *

تعقيب عام

قدمنا -فيما سبق- خطًا تأريخيًا لمسار الرواية وأشكالها الفنية المختلفة فى مرحلة التطور، ومنه يتضح أن الرواية العربية فى مصر قد استطاعت فى فترة زمنية يسيرة أن تستوعب تقنية الفن الروائى، وأن تبدع فيه بعد أن وظفت الواقع بأبعاده المختلفة - حسب رؤية الأديب - مضمونًا لها، وهذا التطور السريع الذكى يثبت ما سبق أن أكدناه من أن تراثنا القديم كان رصيدًا ثريًا للروائيين ساعدهم بجوار الثقافة المكتسبة على تطوير هذا الفن وتأصيله، لا بالنسبة لمصر وحدها، بل بالنسبة للعالم العربى أجمع، حيث كانت مصر من أسبق الأقطار العربية إلى تقبل هذا الفن واستيعابه والإبداع فيه وتطويره على النحو الذى أوضحناه.

* * *

(١) الأدب بين المثالية والواقعية: بليخانوف، ترجمة حامد حمدى، ط المعارف بيروت، ص ١٠١.

(٢) دراسات نقدية فى ضوء المذهب الواقعى: حسين مروة، ط المعارف ببيروت، ص ١٠١.